43° Convegno Internazionale
dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione
Congresso della Unione Italiana per il Disegno - Atti 2022

Comporre, inquadrare, comunicare: rappresentazione dell'architettura negli scatti di Basilico, Ghirri e Fontana

Ilenio Celoria

Abstract

In questo studio verranno messe a confronto alcune fotografie di soggetti architettonici di Luigi Ghirri, Gabriele Basilico e Franco Fontana; sarà preso in considerazione prevalentemente il rapporto tra tecnica di ripresa e prospettiva fotografica ma verranno fatte anche alcune riflessioni sul taglio fotografico e sulla composizione. Per comprendere meglio le peculiarità legate alla loro rappresentazione dell'architettura si ricorrerà a scatti fotografici di altri autori e ad immagini esplicative. L'obiettivo è approfondire i meccanismi della visione legati alla rappresentazione e all'interpretazione della fotografia. L'analisi delle immagini evidenzierà come le rappresentazioni dell'architettura e del paesaggio risultino dal connubio di tre fattori: effetto prospettico, morfologia del soggetto e dello spazio, tecnica fotografica. L'effetto prospettico è legato al posizionamento della fotocamera nello spazio; la forma del soggetto condiziona il fotografo in relazione alle dimensioni e complessità dei volumi; la tecnica è lo strumento di dialogo tra spazio e fotografo. Infine, i diversi obiettivi fotografici forniscono una significativa variabile espressiva.

Parole chiave
Architettura, fotografia, prospettiva, telefotografia

Topics
Comprendere / conoscere / interpretare

Comporre, inquadrare, comunicare.

doi.org/10.3280/oa-832-c90

La fotografia di architettura tra documento e creazione artistica

Se la fotografia è essenzialmente un dispositivo di selezione e attivazione del campo visivo, il fotografo deve metterlo in relazione con lo spazio che ha a disposizione in prossimità del soggetto da ritrarre.
La morfologia dello spazio e dell'architettura condiziona la scelta del punto di vista: volumi semplici, isolati e regolari favoriscono la visione frontale, la composizione simmetrica è una rappresentazione che privilegia la prospettiva centrale. Nel caso del cimitero di San Cataldo a Modena di Aldo Rossi il volume dell'ossario condiziona in modo evidente il fotografo di architettura (fig. 01: Fotografie di Gabriele Basilico <https://www.laboiteverte.fr/wp-content/uploads/2012/12/Gabriele-Basilico-04.jpg> - consultato il 30 aprile 2022; Fabio Bascetta <https://divisare.com/projects/366492-aldo-rossi-fabio-bascetta-cimitero-san-cataldo#lg=1&slide=2> - consultato il 30 aprile 2022; Francesco Mattucci <https://twitter.com/modena_pic/status/658670907540545536> - consultato il 30 aprile 2022; Mario Ferrara <https://divisare.com/projects/378791-aldo-rossi-mario-ferrara-cimitero-di-san-cataldo#lg=1&slide=2> - consultato il 30 aprile 2022).
La fotografia d'architettura, secondo Pallasmaa, può essere classificata schematicamente in base ai suoi differenti approcci: il primo mira a registrare l'entità architettonica "così com'è", il secondo nel modo in cui essa viene vissuta, scelta e valutata dal fotografo, mentre il terzo utilizza il soggetto architettonico come fonte materiale per generare un'immagine astratta, una composizione [Pallasmaa 2015, p. 7].
Giovanni Fanelli, invece, distingue la fotografia di architettura in due filoni: quello dei fotografi che raccolgono insiemi di immagini relativi a situazioni geografiche e ambientali determinate (reportage architettonici) e quello di fotografi che trascendono i limiti della descrizione documentaria elaborando l'immagine dell'architettura al fine di realizzare una creazione artistica [Fanelli 2009, p. 210].
Sia Pallasma che Fanelli prendono atto che esiste una rappresentazione di tipo documentario ed una artistico-espressiva. La fotografia non è un medium neutrale di comunicazione ma è sempre interpretazione e strumento di appercezione del manufatto architettonico [Mondini 2015, pp. 61-65].

Composizione, prospettiva e tecnica fotografica: valore espressivo della fotografia di architettura

I tre fotografi oggetto di studio hanno un approccio diverso nei confronti della rappresentazione fotografica che possiamo esprimere in maniera semplificata: Gabriele Basilico può essere considerato un documentarista, Franco Fontana un creativo che utilizza il soggetto come pretesto per concretizzare le sue immagini mentali, Luigi Ghirri un narratore che impiega il linguaggio della fotografia per veicolare l'aura del luogo.
Nella fotografia di Gabriele Basilico il rigore geometrico, e la composizione che sfrutta un insieme di piani che vanno in profondità, sono rafforzati anche dall'impiego di ottiche grandangolari nelle quali l'angolo di campo enfatizza il rapporto tra pieni e vuoti. Se da un lato l'impiego del grandangolo consente di collocarsi molto vicini all'edificio da fotografare, dall'altro maggiore è l'angolo di campo, maggiore sarà lo scorcio prospettico dell'architettura rappresentata: gli oggetti in primo piano appariranno più grandi mentre quelli collocati in secondo piano risulteranno più piccoli rispetto a quanto viene percepito dall'occhio umano. L'osservazione con ottiche grandangolari impone al fotografo di includere molti elementi e la ripresa genera una rappresentazione percettivamente avvolgente. Il senso di tridimensionalità è accentuato e la profondità di campo è estesa. La prospettiva è sempre la stessa ma il senso di profondità è dato dal contesto ovvero dalla porzione di spazio inclusa nelle fotografie (fig. 02).
Nelle immagini di Franco Fontana l'impiego del teleobbiettivo riduce il senso di profondità rendendo la rappresentazione astratta. Maggiore è la lunghezza focale, maggiore è la percezione di appiattimento della prospettiva all'interno del rettangolo fotografico. L'ingrandimento del soggetto operato dal teleobbiettivo mostra maggiormente le linee parallele al quadro

Fig. 02. Le due fotografie mostrano come, con obiettivi di diversa lunghezza focale, si riescano ad includere più elementi all'interno dell'immagine ma non si modifichi la prospettiva. La prima foto è stata scattata con un obiettivo da 50mm (a) mentre la seconda utilizzando una focale pari a 28mm (b).

prospettico, mentre le linee perpendicolari avranno una lunghezza tanto più ridotta quanto più lunga è la focale. Possiamo affermare che più la lunghezza focale aumenta, più la fotografia si avvicinerà al prospetto ovvero, quando il fotografo è collocato in posizione frontale, l'immagine assomiglierà ad un prospetto anziché ad una prospettiva (fig. 03: Fotografia di Franco Fontana, Los Angeles, 1991 <http://www.artnet.com/artists/franco-fontana/paesaggio-urbano-los-angeles-1991-CSF9nt28ofa1bteRTpK-aw2> - consultato il 30 aprile 2022).
Se immaginiamo un cono ottico con il vertice nel punto di vista utilizzato per scattare la fotografia, e prendiamo in considerazione l'angolo in tale vertice, possiamo notare che maggiore è la divergenza del fascio di semirette fuoriuscente da questo vertice, maggiore sarà il senso di dilatazione spaziale generato.
Possiamo quindi affermare che più l'angolo di questo cono si restringe, più le generatrici del cono si avvicinano a una condizione di parallelismo e, pertanto, viene meno il senso di profondità e la progressiva diminuzione delle dimensioni dei soggetti fotografati con la distanza dal punto di vista.
La ripresa con un angolo di campo ristretto è selettiva e tende all'astrazione; non è possibile contrapporre elementi molto distanti fra loro e far dialogare ciò che sta in primo piano con lo sfondo a causa della ridotta profondità di campo. Il punto di vista è collocato lontano dal soggetto e, anche se ciò può apparire uno svantaggio, risulta più semplice creare una composizione equilibrata.
Nelle fotografie di Luigi Ghirri abbiamo una restituzione *naturale* del reale. La fotografia è, per lui, una disciplina che permette di misurare lo spazio ed è anche per questo motivo che amava fotografare i suoi soggetti collocandosi frontalmente: "le prospettive centrali erano quelle che preferiva, non gli piaceva mettersi per traverso, voleva stare di fronte alle cose" [Bergonzoni Ghirri 1996, p. 45]. Quando il fotografo ha spazio a disposizione, può impiegare obiettivi fotografici standard che consentono la restituzione fotografica di un'architettura proporzionalmente molto simile a quanto percepito ad occhio nudo e quindi più "naturale".

Rappresentazione del soggetto architettonico e stereotipi visivi

Nel caso di un edificio, le scelte del punto di vista e dell'angolazione della visuale determinano la costruzione di una rappresentazione che oscilla tra una raffigurazione di qualcosa che esiste nella realtà e un'immagine voluta in quanto tale. La fotografia, quindi, può fare apparire la navata di una chiesa alta e stretta oppure larga e tozza alterandone le reali proporzioni (fig. 04).
L'angolo di campo della vista umana è compreso in un cono ottico con apertura massima di 60 gradi, mentre quello ottimale per l'esatta lettura delle proporzioni volumetriche è ristretto in un cono ottico di 20-25 gradi [Fanelli 2009 p. 4].
Molti dei protagonisti della fase pionieristica della storia della fotografia hanno fatto ricorso a obiettivi con angolo di campo ristretto. Questa fase, in Italia, è fortemente caratterizzata dalla presenza dei fratelli Alinari le cui fotografie diventano stereotipo della rappresentazione dell'architettura, ma non possiamo dimenticare anche l'interesse per la telefotografia. A questo proposito è importante ricordare la figura di Francesco Negri, fotografo che negli anni Novanta del XIX secolo contribuì al perfezionamento del teleobiettivo.
La progettazione del teleobiettivo, in quegli anni, costituiva un rilevante problema ottico-meccanico, già affrontato da John Henry Dallmeyer a Londra, quindi da Giorgio Roster e Innocenzo Goffarelli in Italia.
Negri trovò per primo la soluzione nell'arco di circa quattro anni, a partire dalle sperimentazioni avviate nel 1892 sino alla messa in produzione da parte della ditta milanese Koristka nel 1896 [Bergaglio, Cavanna 2006 p. 21] (fig. 05).
Le immagini di architettura del primo periodo della fotografia ci restituiscono visioni oggettive perché lo sguardo contemporaneo si è formato su quel modello di rappresentazione che è diventato stereotipo della fotografia di architettura. Da circa un secolo, però, la visione di immagini fotografiche realizzate con obiettivi con angolo di campo sempre più ampio (i grandangolari) ha dato vita a rappresentazioni avvolgenti caratterizzate da un forte senso di tridimensionalità fino a giungere all'angolo di campo di 360° capace di generare un'immagine immersiva [1].

Fig. 04. Le fotografie A e B sono scattate dallo stesso punto di vista con una lunghezza focale pari rispettivamente a 20mm e 10mm su formato Advanced Photo System (APS); la fotografia C è stata effettuata da un punto di vista più basso e con lunghezza focale pari a 10mm sempre su formato APS con sensore inclinato.

I formati della fotografia: inquadrature e taglio fotografico

Ogni volta che osserviamo una fotografia diamo per scontato che l'atto di fotografare utilizzi l'inquadratura per generare un rettangolo. In un documento veneziano del 1494 compare la parola "quadro" per riferirsi a un pezzo di parete tra due finestre destinato ad essere affrescato. È forse la prima attestazione scritta del termine e si diffonde in un momento preciso, cioè quando la maggior parte delle pitture sta convergendo verso superfici rettangolari [Falcinelli 2020, p. 64]. Secondo alcuni storici, la causa che sancisce la superiorità del rettangolo è da ricercarsi nel successo degli altari squadrati disegnati da Brunelleschi per San Lorenzo e per Santo Spirito a Firenze [2]. In realtà, come ogni fenomeno complesso, diverse sono le cause: ad esempio l'invenzione della prospettiva favorisce il rettangolo secondo l'idea albertiana che un'immagine è come una finestra. Se consideriamo la fotografia come una finestra che consente di vedere uno spazio prospettico al di là di essa, esiste una proporzione più corretta per osservare e descrivere uno spazio? È vero che un rettangolo orizzontale è più adatto alla rappresentazione di un paesaggio rispetto ad uno verticale, che invece è maggiormente impiegato per il ritratto. Se il rettangolo si allunga, il paesaggio diventa panorama. Quando osserviamo un panorama il nostro sguardo scorre in orizzontale per contemplare quanto ci sta intorno: la nostra osservazione è dinamica. Partendo da questo presupposto, possiamo affermare che più il rettangolo si avvicina al quadrato più l'immagine diventa statica e il nostro sguardo si focalizza sul centro della composizione. Quando osserviamo una fotografia, quindi, non possiamo prescindere dalla sua forma né tantomeno dal suo *aspect ratio*. La scelta di un apparecchio fotografico caratterizzato da un preciso formato influisce sulla lettura dell'immagine perché il rettangolo che delimita la porzione di realtà rappresentata obbliga il fotografo a precise scelte compositive in funzione del punto di vista, della posizione del soggetto e della prospettiva.
Tra le fotocamere di grande formato la proporzione più diffusa è sempre stata 4:5, ma con la riduzione della dimensione degli apparecchi iniziano ad essere utilizzati materiali fotosensibili con rapporto 4:3 e, successivamente, 1:1. Solo con l'introduzione, nel secondo decennio del Novecento, delle macchine fotografiche di piccolo formato si inizia ad impiegare il formato 3:2. Naturalmente troviamo, nella storia della fotografia, altri formati frutto di sperimentazioni relative alla costruzione di apparecchi fotografici che hanno portato ad una maggior standardizzazione ma, in questa sede, ci interessa riflettere sull'*aspect ratio* della fotografia perché si presenta come uno strumento utile alla lettura dello spazio fotografato.
In Gabriele Basilico, che utilizzava apparecchi a corpi mobili di grande formato, ricorre un rettangolo con proporzione 4:5 utilizzato quasi sempre in orizzontale (fig. 06). Le fotografie di Franco Fontana, invece, sono caratterizzate perlopiù dal rapporto 3:2 e dall'uso di apparecchi di piccolo formato (fig. 07), se escludiamo il periodo in cui ha impiegato la Polaroid. Ghirri non predilige un formato in particolare anche se negli anni '60 e '70 utilizza perlopiù il formato 3:2 e, dopo un periodo in cui fotografa con Polaroid (formato 1:1 circa), a partire dagli anni '80 inizia ad utilizzare fotocamere di medio formato scattando negativi 6x4,5 e 6x7cm.
Strettamente legata al formato è la scelta dell'inquadratura, o taglio dell'immagine, come elemento fondamentale di qualificazione della specificità fotografica. Nel caso di una fotografia

Fig. 05. La figura è composta da due fotografie di Francesco Negri scattate dalla collina di Sant'Anna a Casale Monferrato. Le immagini contrappongono una veduta panoramica (in basso) ad una ripresa effettuata dallo stesso punto con il teleobiettivo Negri-Koristka (in alto).

di architettura tale scelta comporta per esempio l'isolamento oppure la contestualizzazione, la veduta assiale o di scorcio, ecc. Il fotografo di un'architettura può scegliere di isolarla completamente dall'intorno, di mantenere elementi ridotti di contesto o di allargare l'inquadratura includendone ampie porzioni. Se all'interno dell'immagine ritroviamo una divisione in finestre che funzionano anche in modo indipendente, la composizione risulta rafforzata: abbiamo un'inquadratura più semplice dentro un'inquadratura più complessa.
Gabriele Basilico, nell'immagine scattata a Milano nel 1985 (fig. 06: Fotografia di Gabriele Basilico, Milano, 1985. <https://static2.abitare.it/wp-content/uploads/2021/09/01-Gabriele-Basilico-Territori-intermedi.jpg> - consultato il 30 aprile 2022), sceglie di collocare il punto di vista sullo spigolo dell'edificio orientando l'asse ottico dell'obiettivo parallelamente al prospetto retrostante dell'edificio stesso. Questa posizione consente al fotografo di creare due quadri distinti: quello di sinistra che si presenta come una ripresa frontale e quello di destra come una ripresa caratterizzata da una prospettiva accidentale.
Nella fotografia di Franco Fontana (fig. 07: Fotografia di Franco Fontana, Los Angeles, 1990. <http://www.artnet.com/artists/franco-fontana/paesaggio-urbano-los-angeles-1990-fR1YiYpGNh1rmb1slr-UQQ2> - consultato il 30 aprile 2022), invece, lo spigolo verticale del muro azzurro divide il rettangolo fotografico in due immagini: quella di sinistra che ha sua precisa struttura compositiva basata sulla regola dei terzi, mentre quella di destra che si presenta come una texture nella quale sono visibili i filari di mattoni e l'ombra.
Nella fotografia di Luigi Ghirri che ritrae il cortile interno della scuola "Salvatore Orrù" di Fagnano Olona, (fig. 08: Fotografia di Luigi Ghirri, scuola di Fagnano Olona; il cortile interno visto dalle scalinate davanti alla biblioteca, 1987. <https://images.ctfassets.net/5805ggcvgm1d/5zDDvf-

7Dnq6CEOUUqKiSes/94914db5ba28a9c99de7715800fb6368/Ghirri_Rossi-Fagnano-003__.jpg> - consultato il 30 aprile 2022) la ripresa frontale è perfettamente inquadrata dai muri a destra e a sinistra che, come una quinta teatrale, guidano lo sguardo al centro del fotogramma dove il volume circolare della biblioteca diventa fulcro della composizione. Il formato 4:3 racchiude in sé anche quello quadrato se tagliamo l'immagine sulle verticali dei muri.
Per quanto riguarda i fotografi qui trattati possiamo osservare che il punto di vista è generalmente quello ad altezza umana e, solo nel caso di Gabriele Basilico, le riprese vengono talvolta effettuate utilizzando il decentramento dell'ottica.

Oltre la fotografia di architettura

L'analisi effettuata nel presente testo ci invita a riflettere sul rapporto tra tecnica di ripresa e rappresentazione dello spazio mediato dagli apparecchi fotografici. La tecnologia legata alla produzione di ottiche e apparecchi fotografici offre oggi la possibilità di creare immagini che si allontanano sempre di più dalla percezione dell'occhio ampliando il campo visivo. Attualmente troviamo sul mercato obiettivi con angolo molto ampio e aberrazione sferica tendente a zero. Gli stereotipi legati alla rappresentazione dell'architettura ci offrono oggi nuove possibilità espressive: ci stiamo abituando ad un'estetica dell'ultra-grandangolare che trova largo impiego anche al di fuori della fotografia di architettura. Lo sviluppo di queste ottiche ha permesso inoltre la costruzione di apparecchi per la creazione in tempo reale di immagini a 360°. La fotografia nodale, basata sulla rotazione dell'ottica della fotocamera intorno al punto nodale, unita alle nuove possibilità offerte dai software di *stitching*, suggerisce inoltre nuovi percorsi di ricerca legati alle modalità espressive della fotografia di architettura.

Note

[1] Oggi sono presenti in commercio obiettivi con angolo di campo superiore a 120° con una aberrazione sferica praticamente nulla. Da qualche anno, inoltre, si trovano apparecchi fotografici con più obiettivi che restituiscono immagini a 360° equirettangolari assemblate direttamente in macchina.

[2] Puttfarken, T. (2000). *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, citato da Falcinelli [2020, p. 64].

Riferimenti bibliografici

Berbaglio, B., Cavanna, P. (a cura di). (2006). *Francesco Negri fotografo. 1841-1924*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Bergonzoni Ghirri, P. (1996). Idee e commenti di un percorso come un cammino non interrotto. In Galbiati, M., Pozzi, P., Signorini R. (a cura di). *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio. Milano: Guerini Studio.*

Falcinelli, R. (2020). *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Torino: Einaudi.

Fanelli, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura.* Roma: Laterza.

Galbiati, M., Pozzi, P., Signorini, R. (a cura di). (1996). *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio, Politecnico di Milano Facoltà di architettura. Dipartimento di Scienze del territorio*. Milano: Guerini Studio.

Ghirri, L. (2021). *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*. Macerata: Quodlibet.

Mondini, D. (2015). Architettura in fotografia. Dialoghi incrociati fra progetto, oggetto, rappresentazione e percezione. In Mondini, D. (a cura di). *Hélène Binet*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press.

Pallasmaa, J. (2015). Alchimia della fotografia. In Mondini, D. (a cura di). *Hélène Binet*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press.

Autore
Ilenio Celoria, Dipartimento Architettura e Design, Università di Genova, ilenio.celoria@unige.it

Per citare questo capitolo: Celoria Ilenio (2022). Comporre, inquadrare, comunicare: rappresentazione dell'architettura negli scatti di Basilico, Ghirri e Fontana/Composing, framing, communicating: representation of architecture in the shots of Basilico, Ghirri and Fontana. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers.* Milano: FrancoAngeli, pp. 1386-1401.

Isbn 9788835141938

Composing, framing, communicating: representation of architecture in the shots of Basilico, Ghirri and Fontana

Ilenio Celoria

Abstract

In this study some photographs of architectural subjects by Luigi Ghirri, Gabriele Basilico and Franco Fontana will be compared; the relationship between shooting technique and photographic perspective will be mainly taken into consideration, but some reflections on the photographic framing and composition will also be made. To better understand the peculiarities related to their representation of architecture, photographic shots by other authors and explanatory images will be used. The goal is to deepen the mechanisms of vision related to the representation and interpretation of photography. The analysis of the images will highlight how the representations of architecture and landscape result from the combination of three factors: perspective effect, morphology of the subject and space, photographic technique. The perspective effect is linked to the positioning of the camera in space; the shape of the subject conditions the photographer in relation to the size and complexity of the volumes; the technique is the instrument of dialogue between space and photographer. Finally, the different photographic lenses provide a significant expressive variable.

Keywords
Architecture, photography, perspective, telephotography

Topics
Comprendere / conoscere / interpretare

doi.org/10.3280/oa-832-c90

Architecture photography between document and artistic creation

If photography is essentially a device for selecting and activating the field of view, the photographer must relate it to the space available near the subject to be portrayed.
The morphology of space and architecture conditions the choice of point of view: simple, isolated and regular volumes favor the frontal view, the symmetrical composition is a representation that favors the central perspective. In the case of Aldo Rossi's cemetery of San Cataldo in Modena, the volume of the ossuary clearly conditions the architectural photographer (fig. 01: Photographs by Gabriele Basilico <https://www.laboiteverte.fr/wp-content/uploads/2012/12/Gabriele-Basilico-04.jpg> - accessed April 30, 2022; Fabio Bascetta <https://divisare.com/projects/366492-aldo-rossi-fabio-bascetta-cimitero-san-cataldo#lg=1&slide=2> - accessed April 30, 2022; Francesco Mattucci <https://twitter.com/modena_pic/status/658670907540545536> - accessed April 30, 2022; Mario Ferrara <https://divisare.com/projects/378791-aldo-rossi-mario-ferrara-cimitero-di-san-cataldo#lg=1&slide=2> - accessed April 30, 2022).
According to Pallasmaa, architectural photography can be schematically classified according to its different approaches: the first aims to record the architectural entity as it is, the second in the way in which it is experienced, chosen and evaluated by the photographer, while the third uses the architectural subject as a material source to generate an abstract image, a composition [Pallasmaa 2015, p. 7].
Giovanni Fanelli, on the other hand, distinguishes architectural photography into two strands: that of photographers who collect sets of images relating to specific geographical and environmental situations (architectural reportages) and that of photographers who transcend the limits of documentary description by processing the image of architecture in order to realize an artistic creation [Fanelli 2009, p. 210].
Both Pallasma and Fanelli acknowledge that there is a documentary and an artistic-expressive representation. Photography is not a neutral communication medium but is always interpretation and apperception tool of the architectural artefact [Mondini 2015, pp. 61-65].

Composition, perspective and photographic technique: expressive value of architectural photography

The three photographers, the object of study, have a different approach towards photographic representation that we can express in a simplified way: Gabriele Basilico can be considered a documentary maker, Franco Fontana a creative who uses the subject as a pretext to concretize his mental images, Luigi Ghirri a narrator who uses the language of photography to convey the aura of the place.
In Gabriele Basilico's photography the geometric rigor, and the composition that exploits a set of planes that go in depth, are also reinforced by the use of wide-angle lens in which the angle of view emphasizes the relationship between solids and voids. If, on the one hand, the use of the wide angle allows you to be placed very close to the building to be photographed, on the other hand the greater the angle of view, the greater will be the perspective view of the architecture represented: the objects in the foreground will appear larger while those placed in the background will be smaller than what is perceived by the human eye.
The observation with wide-angle lens requires the photographer to include many elements and the shot generates a perceptually enveloping representation.
The sense of three-dimensionality is accentuated and the depth of field is extended. The perspective is always the same but the sense of depth is given by the context or by the portion of space included in the photographs (fig. 02).
In Franco Fontana's images, the use of the telephoto lens reduces the sense of depth, making the representation abstract. The greater the focal length, the greater the perception of flattening of the perspective within the photographic rectangle.
The magnification of the subject operated by the telephoto lens shows more the lines parallel to the perspective picture, while the perpendicular lines will have a shorter length the

Fig. 02. The two photographs show how, with lenses of different focal lengths, it is possible to include more elements within the image but do not change the perspective. The first photo was taken with a 50mm lens (a) while the second one using a focal length of 28mm (b).

longer the focal length. We can affirm that the more the focal length increases, the closer the photograph will come to the elevation or, when the photographer is placed in a frontal position, the image will resemble an elevation rather than a perspective (fig. 03: Photograph by Franco Fontana, Los Angeles, 1991. <http://www.artnet.com/artists/franco-fontana/paesaggio-urbano-los-angeles-1991-CSF9nt28ofa1bteRTpK-aw2> - accessed April 30, 2022).
If we imagine an optical cone with the vertex in the point of view used to take the photograph, and we take into consideration the angle in that vertex, we can notice that the greater the divergence of the beam of rays emerging from this vertex, the greater will be the sense of spatial expansion generated.
We can therefore affirm that the more the angle of this cone narrows, the more the generatrices of the cone come closer to a condition of parallelism and, therefore, the sense of depth and the progressive decrease in the size of the subjects photographed with the distance from the point of sight.
Shooting with a narrow angle of view is selective and tends to abstraction; it is not possible to contrast very distant elements from each other and to make what is in the foreground dialogue with the background due to the reduced depth of field. The point of view is placed away from the subject and, although this may appear to be a disadvantage, it is easier to create a balanced composition.
In Luigi Ghirri's photographs we have a natural restitution of reality. For him, photography is a discipline that allows us to measure space and it is also for this reason that he loved to photograph his subjects by placing himself frontally: "the central perspectives were the ones he preferred, he did not like to put himself sideways, he wanted to be in front to things" [Bergonzoni Ghirri 1996, p. 45].
When the photographer has space available, he can use standard photographic lenses that allow the photographic rendering of an architecture that is proportionally very similar to what is perceived with the naked eye and therefore more natural.

Representation of the architectural subject and visual stereotypes

In the case of a building, the choices of the point of view and the angle of view determine the construction of a representation that oscillates between a representation of something that exists in reality and an image intended as such. Photography, therefore, can make the nave of a church appear tall and narrow or broad and squat, altering its real proportions (fig. 04).
The angle of view of human sight is included in an optical cone with a maximum aperture of 60 degrees, while the optimal one for the exact reading of the volumetric proportions is restricted to an optical cone of 20-25 degrees [Fanelli 2009, p. 4].
Many of the protagonists of the pioneering phase of the history of photography have resorted to lenses with a narrow angle of view.
This phase, in Italy, is strongly characterized by the presence of the Alinari brothers whose photographs become stereotypes of the representation of architecture, but we cannot forget also the interest in telephoto. In this regard, it is important to remember the figure of Francesco Negri, a photographer who contributed to the improvement of the telephoto lens in the 1890s.
The design of the telephoto lens, in those years, constituted a significant optical-mechanical problem, already faced by John Henry Dallmeyer in London, then by Giorgio Roster and Innocenzo Goffarelli in Italy. Negri was the first to find the solution within about four years, starting from the experiments started in 1892 up to the production by the Milanese company Koristka in 1896 [Bergaglio, Cavanna 2006, p. 21] (fig. 05).
The architectural images of the early period of photography give us objective visions because the contemporary gaze was formed on that model of representation that has become the stereotype of architectural photography. For about a century, however, the vision of photographic images made with lenses with an increasingly wide angle of view (wide-angle lenses) has given rise to enveloping representations characterized by a strong sense of three-dimensionality up to the angle of view of 360 ° capable of generating an immersive image [1].

Fig. 04. Photographs A and B are taken from the same point of view with a focal length of 20mm and 10mm respectively on Advanced Photo System (APS) format; photograph C was taken from a lower point of view and with a focal length of 10mm, always on APS format with angled sensor.

The formats of photography: framing and photographic cutting

Whenever we look at a photograph we assume that the act of photographing uses the framing to generate a rectangle. In a Venetian document of 1494 the word "framework" appears to refer to a piece of wall between two windows intended to be frescoed. It is perhaps the first written attestation of the term and it spreads at a precise moment, that is when most of the paintings are converging towards rectangular surfaces [Falcinelli 2020, p. 64]. According to some historians, the cause that sanctions the superiority of the rectangle is to be found in the success of the squared altars designed by Brunelleschi for San Lorenzo and Santo Spirito in Florence [2]. In reality, like any complex phenomenon, the causes are different: for example, the invention of perspective favors the rectangle according to the Albertian idea that an image is like a window. If we consider photography as a window that allows us to see a perspective space beyond it, is there a more correct proportion to observe and describe a space? It is true that a horizontal rectangle is more suitable for the representation of a landscape than a vertical one, which instead is more used for the portrait. If the rectangle becomes longer, the landscape becomes a panorama. When we observe a landscape our gaze slides horizontally to contemplate what is around us: our observation is dynamic.
Starting from this assumption, we can say that the closer the rectangle gets to the square the more the image becomes static and our gaze focuses on the center of the composition. When we observe a photograph, therefore, we cannot ignore its shape nor its *aspect ratio*. The choice of a photographic device characterized by a precise format affects the reading of the image because the rectangle that delimits the portion of reality represented forces the photographer to make precise compositional choices according to the point of view, the position of the subject and the perspective.
Among large format cameras, the most common aspect ratio has always been 4: 5, but with the reduction of the size of the devices, photosensitive materials with a 4: 3 and, subsequently, 1: 1, begin to be used. Only with the introduction, in the second decade of the twentieth century, of small format cameras did the 3: 2 format begin to be used. Of course we find, in the history of photography, other formats resulting from experiments relating to the construction of photographic equipment that have led to greater standardization but, here, we are interested in reflecting on the *aspect ratio* of photography because it presents itself as a useful tool for reading. of the photographed space.
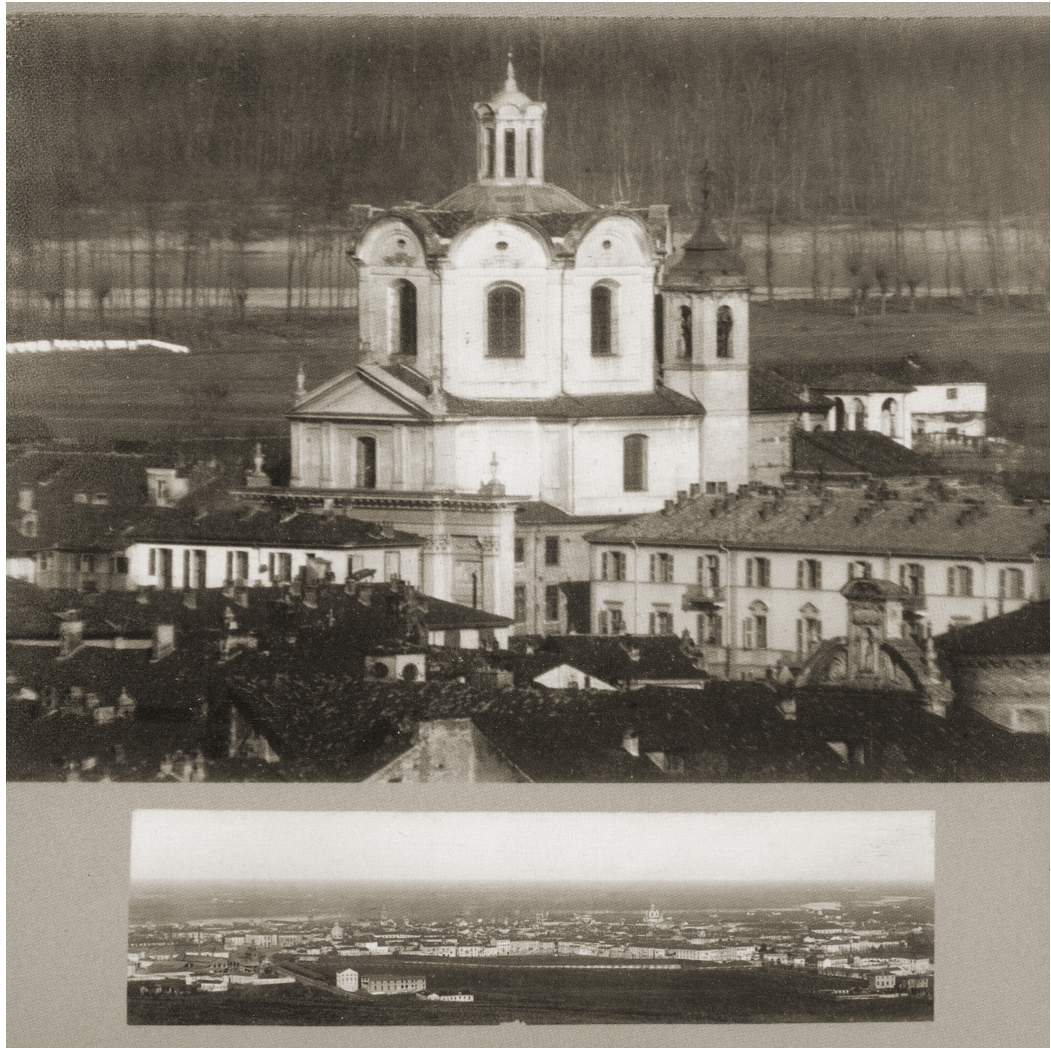
Fig. 05. The figure is made up of two photographs by Francesco Negri taken from the hill of Sant'Anna in Casale Monferrato. The images contrast a panoramic view (bottom) with a shot taken from the same point with the Negri-Koristka telephoto lens (top).

In Gabriele Basilico, who used large-format mobile-body appliances, there is a rectangle with a 4: 5, almost always used horizontally (fig. 06: Photograph by Gabriele Basilico, Milan, 1985 <https://static2.abitare.it/wp-content/uploads/2021/09/01-Gabriele-Basilico-Territori-intermedi.jpg> - accessed April 30, 2022).
Franco Fontana's photographs, on the other hand, are mostly characterized by the 3: 2 and the use of small format cameras (fig. 07: Photograph by Franco Fontana, Los Angeles, 1990. <http://www.artnet.com/artists/franco-fontana/paesaggio-urbano-los-angeles-1990-fR1Y-iYpGNh1rmb1slr-UQQ2> - accessed April 30, 2022), if we exclude the period in which he used the Polaroid. Ghirri does not prefer a particular format even if in the 60s and 70s he mostly used the 3: 2 format and, after a period in which he photographed with Polaroid (1: 1 format approximately), starting from the 80s he began to use medium format cameras shooting 6x4.5 and 6x7cm negatives.
Closely linked to the format is the choice of framing, or cutting of the image, as a fundamental element of qualification of photographic specificity. In the case of an architectural photograph, this choice involves, for example, isolation or contextualization, an axial or foreshortened view, etc. The photographer of an architecture can choose to isolate it completely from its surroundings, to maintain reduced elements of context or to enlarge the frame to include large portions. If within the image we find a division into windows that also work independently, the composition is strengthened: we have a simpler shot within a more complex shot.

Gabriele Basilico, in the image taken in Milan in 1985 (fig. 06), chooses to place the point of view on the edge of the building by orienting the optical axis of the lens parallel to the rear elevation of the building itself. This position allows the photographer to create two distinct paintings: the one on the left which looks like a frontal shot and the one on the right as a shot characterized by an accidental perspective.
In Franco Fontana's photograph (fig. 07), on the other hand, the vertical edge of the blue wall divides the photographic rectangle into two images: the one on the left which has its precise compositional structure based on the rule of thirds, while the one on the right which appears as a texture in which the rows of bricks and the shadow are visible.
In the photograph by Luigi Ghirri that portrays the internal courtyard of the "Salvatore Orrù" school in Fagnano Olona (fig. 08: Photograph by Luigi Ghirri, school of Fagnano Olona; the internal courtyard seen from the steps in front of the library, 1987 <https://images.ctfassets.net/5805ggcvgm1d/5zDDvf7Dnq6CEOUUqKiSes/94914db5ba28a9c-99de7715800fb6368/Ghirri_Rossi-Fagnano-003__.jpg> - accessed April 30, 2022), the frontal shot is perfectly framed by the walls on the right and on the left which, like a theatrical backdrop, guide the eye to the center of the frame where the circular volume of the library becomes the fulcrum of the composition. The 4: 3 format also includes the square one if we cut the image on the vertical walls.
As far as the photographers treated here are concerned, we can observe that the point of view is generally that of human height and, only in the case of Gabriele Basilico, the shots are sometimes carried out using the decentralization of the lens.

Beyond architectural photography

The analysis carried out in this text invites us to reflect on the relationship between shooting technique and representation of space mediated by photographic equipment. The technology linked to the production of lens and photographic equipment now offers the possibility of creating images that are increasingly distant from the perception of the eye, expanding the field of vision. Currently we find on the market lenses with a very wide angle and spherical aberration tending to zero. Stereotypes related to the representation of architecture today offer us new expressive possibilities: we are getting used to an ultra-wide angle aesthetic that is widely used even outside of architectural photography. The development of these lens has also allowed the construction of devices for the creation of 360 ° images in real time. Nodal photography, based on the rotation of the camera lens around the nodal point, combined with the new possibilities offered by stitching software, also suggests new research paths related to the expressive modes of architectural photography.

Notes

[1] Today there are lenses on the market with an angle of view greater than 120 ° with virtually zero spherical aberration. In addition, for some years now, there have been photographic cameras with multiple lenses that return equirectangular 360 ° images assembled directly on the machine.

[2] Puttfarken, T. (2000). *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, quoted by Falcinelli [2020, p. 64].

References

Berbaglio, B., Cavanna, P. (a cura di). (2006). *Francesco Negri fotografo. 1841-1924*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Bergonzoni Ghirri, P. (1996). Idee e commenti di un percorso come un cammino non interrotto. In Galbiati, M., Pozzi, P., Signorini R. (a cura di). *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio. Milano: Guerini Studio.*

Falcinelli, R. (2020). *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Torino: Einaudi.

Fanelli, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura.* Roma: Laterza.

Galbiati, M., Pozzi, P., Signorini, R. (a cura di). (1996). *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio, Politecnico di Milano Facoltà di architettura. Dipartimento di Scienze del territorio*. Milano: Guerini Studio.

Ghirri, L. (2021). *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*. Macerata: Quodlibet.

Mondini, D. (2015). Architettura in fotografia. Dialoghi incrociati fra progetto, oggetto, rappresentazione e percezione. In Mondini, D. (a cura di). *Hélène Binet*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press.

Pallasmaa, J. (2015). Alchimia della fotografia. In Mondini, D. (a cura di). *Hélène Binet*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press.

Author
Ilenio Celoria, Dipartimento Architettura e Design, Università di Genova, ilenio.celoria@unige.it

To cite this chaption: Celoria Ilenio (2022). Comporre, inquadrare, comunicare: rappresentazione dell'architettura negli scatti di Basilico, Ghirri e Fontana/Composing, framing, communicating: representation of architecture in the shots of Basilico, Ghirri and Fontana. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1386-1401.

Isbn 9788835141938